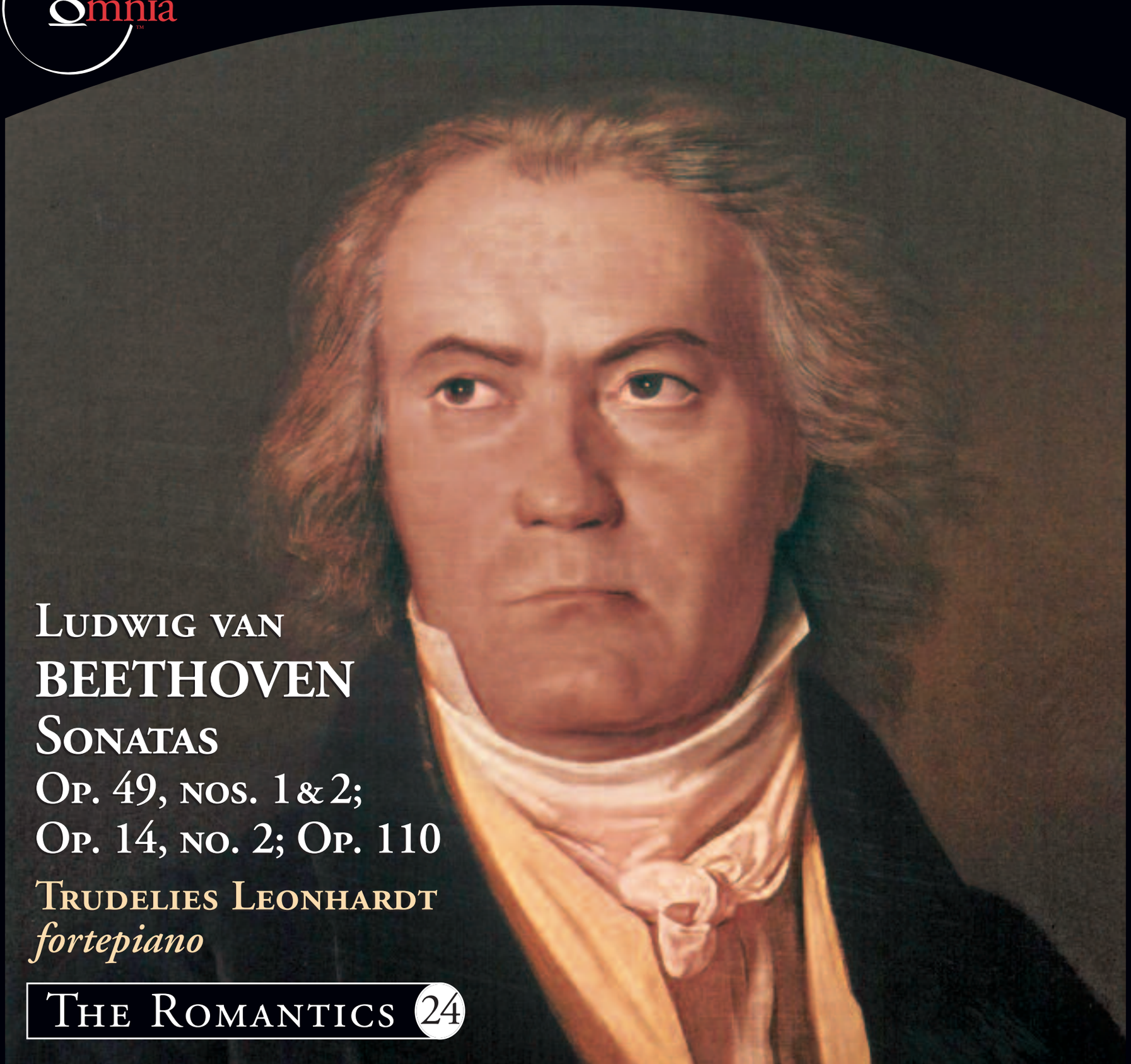
musica omnia



Ludwig van BEETHOVEN

Sonatas
Op. 49, nos. 1 & 2; Op. 14, no. 2; Op. 110

Trudelies Leonhardt
fortepiano

The Romantics 24

LUDWIG VAN
BEETHOVEN

Sonatas
Op. 49, nos. 1 & 2; Op. 14, no. 2; Op. 110

Trudelies Leonhardt
fortepiano
(Benignus Seidner, Vienna, c. 1815)

Ludwig Van Beethoven

Sonata in G major, Op. 49 No. 2

1 *Allegro ma non troppo* ..... *4'56*

2 *Tempo di Menuetto* ..... *3'34*

Sonata in A flat Major, Op. 110

3 *Moderato cantabile molto espressivo* ..... *6'22*

4 *Scherzo – Allegro molto* ..... *2'26*

5 *Adagio ma non troppo – Fuga: Allegro ma non troppo* ..... *10'43*

Sonata in G minor, Op. 49, No. 1

6 *Andante* ..... *4'21*

7 *Rondo – Allegro* ..... *4'26*

Sonata in G major, Op. 14, No. 2

8 *Allegro* ..... *8'30*

9 *Andante* ..... *5'17*

10 *Scherzo – Allegro assai* ..... *4'15*

Total Time: 54'35

Trudelies Leonhardt

Trudelies Leonhardt is of Dutch-Austrian parentage and comes from a family of musicians, her brother being the well-known harpsichordist Gustav Leonhardt.

She studied in Amsterdam with Johannes Röntgen and Nelly Wagenaar and was awarded the Soloist-diploma cum laude. After having received the Elisabeth Everts-prijs, she pursued further study in Paris with Yves Nat and Marguerite Long.

Numerous orchestras have engaged Trudelies Leonhardt as soloist, the Concertgebouw of Amsterdam, The Tonhalle-Orchester of Zurich, The Orchestre de Chambre de Lausanne and The London Mozart Players among them. She has long been especially interested in forte-pianos of the late 18th and early 19th century and nowadays she devotes her musical activity entirely to these. She has recorded about thirty CDs, the majority of which feature works of Schubert and Beethoven. **www.tleonhardt.ch**

Trudelies Leonhardt, d'origine hollandaise et autrichienne, est née dans une famille de musiciens, son frère est le claveciniste Gustav Leonhardt.

Elle a fait ses études à Amsterdam, auprès de Johannes Röntgen et Nelly Wagenaar, qui ont été couronnées par le Diplôme de Soliste du Conservatoire d'Amsterdam, obtenu cum laude. Après avoir reçu le Prix Elizabeth Everts, elle a poursuivi ses études à Paris auprès de Yves Nat et Marguerite Long.

En tant que soliste, elle a été invitée par un grand nombre d'orchestres dont le Concertgebouworkest d'Amsterdam, le Tonhalle Orchester de Zurich, l'Orchestre de Chambre de Lausanne et les London Mozart Players. Elle s'intéresse depuis longtemps au Pianoforte de la fin du 18ième et du début 19ième siècle, auxquels elle consacre maintenant toutes ses activités musicales. Elle a enregistré une trentaine de CDs avec en majorité des œuvres de Schubert et de Beethoven. **www.tleonhardt.ch**

Beethoven: Sonatas for fortepiano: Op. 14, no. 2 in G major, Op. 49, nos. 1 in G minor & 2 in G major; Op. 110 in A-flat major

Well before he settled there, Ludwig van Beethoven travelled to Vienna in order to get an idea of the Austrian capital and its rich musical life, exemplified by its two most prominent figures, Franz Joseph Haydn and his younger friend and colleague, Wolfgang Amadeus Mozart. It was specifically as a keyboard player that Beethoven made his first (and perhaps, only) impression on Mozart, if later accounts are to be believed, for, as a seventeen-year-old in 1787, Beethoven is said to have played in the maestro's presence, eliciting the famous (if perhaps unauthentically transmitted – it was written down by Otto Jahn in 1882, based on "reliable Viennese sources") remark: "Watch that young man; one day he will cause a stir the world" – or words to that effect. No letters from Mozart, Beethoven or their contemporaries survive to corroborate this anecdote, though it is an attractive one.

By the time that Beethoven, complete with a re-introduction to Haydn (whom he had met in Bonn in 1790, during the Austrian composer's visit) and a grant from the Elector of Bonn, made his way to Vienna, where he settled for the remainder of his life, Mozart had been dead for a year and Haydn was already planning the trip to London that would seal his international fame. Beethoven's patron, Count Waldstein had, somewhat grandiosely perhaps, encouraged the young Rhinelander to "receive from Haydn the spirit of Mozart", an exhortation which hardly anticipated the frustrations that Beethoven would experience when the reality of study with the largely-preoccupied older master became apparent. Beethoven had already been taught in Bonn by Christian Gottlob Neefe, the leading musician in the town and a student himself of the Dresden-based pupil of Johann Sebastian Bach, Gottfried Augustus Homilius (1714 – 1785), who was Bach's student at Leipzig University in the 1730s, and was an exact contemporary of Carl Philipp Emanuel, Bach's second son.

By the time Beethoven made it back to Vienna in 1792, the place was under the spell of Haydn and Mozart, who between them had revolutionized the musical world in the realms of opera, symphony, chamber music, instrumental concerto and the solo keyboard literature; in the latter field, the fortepiano having by then completely displaced the harpsichord, that symbol of the "ancient regime", which had fallen so spectacularly in France just a few years prior. Unifying and defining Mozart's and Haydn's contributions to these various genres was a particular plan for writing music, which became known as "sonata" form. This device, initially used almost exclusively for the opening movement of a multi-sectional work such as a symphony, chamber ensemble piece or solo keyboard work of the same name, provided a clear-cut and logically simple tonal and rhetorical plan for composing music that could be easily comprehended and yet provide an interestingly detailed framework, especially given the radically simplified harmonic rhythm that differentiated the "Classical": era from the late Baroque – chords in classical sonatas usually changed far less frequently than they did in Baroque pieces. What provided keyboard sonatas with much of their novelty and interest was a new emphasis on melody (an Italianate trait) and expressiveness, underlined by the ability of the new fortepianos to play gradually changing dynamics through touch alone, something that the older harpsichord could not do.

"Sonata" form did not magically appear in Viennese music, but can in fact be traced back through the music of Bach's sons, even, in essence, to a few of the later works by Johann Sebastian himself. Certain preludes from the second part of the *Well-Tempered Clavier* (specifically, nos. 5 in D major, 12 in F minor and 21 in B-flat major) come quite close to the principles and "feel" of early sonata form, with a palpable suggestion of "recapitulation" at the end of each. It remained for Mozart and Haydn to fully develop the hallmarks of sonata form: two distinct themes or thematic groups, each united by its key centre, often a perfect fifth apart; a "development" section, where the relatively stable harmonic rhythm of the exposition is abandoned in favour of a rapid succession of different key centres; and a return to the stability of the opening, this time with both thematic groups appearing in the tonic key. Literally thousands upon thousands of works were composed according to some variant of this basic

blueprint, and the form persisted throughout the nineteenth century, its use (or abandonment thereof) largely distinguishing "conservative composers" from the avant-garde during the Romantic era.

Throughout his life Beethoven retained his respect for the "Bach" school of his teacher, Neefe, exhorting his own student, Carl Czerny, to study the *Well-Tempered Clavier* (Czerny's 1837 edition was based, in large part, on his recollections of Beethoven's performances of the preludes and fugues) and the *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* by Carl Philipp Emanuel Bach. Beethoven's career witnessed the development of keyboard instruments from the small five-octave Viennese pianos of the 1780s by Walter and Stein, through to the instruments of Erard (1803), Broadwood & Sons (1818) and the distinguished Viennese maker, Conrad Graf, who supplied Beethoven with his last instrument (found along with the Broadwood among Beethoven's estate when he died in 1827). In his youth, under Neefe, Beethoven, like most of his generation, had studied the harpsichord, clavichord and organ.

By the 1770s the harpsichord was essentially eclipsed by the piano in the most progressive musical centres, although harpsichords (often equipped with "Venetian swell" devices to provide gradual dynamic contrast in order to compete with the newcomer) continued to be made in England until at least 1809, the year Haydn died and Mendelssohn was born. The fortepiano, introduced by the Italians in the 1690s, and developed thereafter throughout Italy, Germany and Austria, found its highest expression in the hands of the Viennese makers from the 1770s

through to the mid-nineteenth century. In the course of scarcely sixty years it was transformed from a five-octave instrument that barely competed with the harpsichord in volume (C.P.E. Bach composed a duo-concerto for both) into a six-and-a-half octave solo medium that could fill a much larger hall with sound over a wide dynamic range. The novel ability of the fortepiano to combine the dynamic sensitivity of the clavichord (though it could not produce the bebung/vibrato effect of the smaller instrument) with the power of the harpsichord resulted in a performance medium that fired the imagination of composers; Haydn contributing sixty-two keyboard sonatas to the repertoire and Mozart, the first piano virtuoso in history, composing the comparatively small number of eighteen solo sonatas and supplementing them with seventeen magnificent concertos for the new instrument.

Beethoven established himself quickly in Vienna as a keyboard player to be reckoned with – not only as a composer of sonatas and variations, but also as an improviser without equal. His earliest works for fortepiano were sets of variations and a series of solo piano sonatas dedicated to his teacher, Haydn. Beethoven's career stood witness to extraordinary developments in fortepiano construction; yet, in terms of both action and sound the pianos that he used in the 1820s had far more in common with those from the 1780s and 1790s than they did with the pianos of even forty years after them. The development of the fortepiano from a salon instrument with relatively light stringing and leather-covered hammers of small dimensions into the heavy, powerful iron-framed Steinway, which Brahms and Clara Schumann could have encountered in the1890s (a design that remains essentially unchanged today) increased dramatically after 1850, growing apace throughout the second part of the 19th century.

Beethoven's 32 piano sonatas span the years 1796 (Op. 49, no. 2) through 1821 (Opp. 110 – 111) and reflect the increasing range and power of the instrument for which they were composed. After Haydn's death in 1809 Beethoven had the field virtually to himself; in the area of solo piano music only Franz Schubert equalled his achievement, and that contribution was hardly recognized until the 1920s. Modern pianists (and writers about music) often assume that Beethoven's later sonatas were conceived in terms of a more-or-less modern piano, but examination of a Graf from even the 1830s reveals an entirely separate kind of tonal concept: more complex in tone, lighter and more transparent, distinguishing them from the later instru-

ment on which Viennese music (including Beethoven's sonatas) is often performed today. Additionally, providing a tonal variety unknown to the modern instrument, Beethoven's Viennese pianos often had special effects that were activated by extra pedals, including the single- and double- "moderator" (which activated a strip of felt between hammer heads and strings) and the "bassoon" stop, which brought a strip of parchment into contact with the strings, creating an effect similar to the snare on a side-drum.

The present CD recording includes four works: three from early in Beethoven's career and his penultimate sonata, no. 31 in A flat Major, Op. 110. The two earliest sonatas, listed as numbers 19 and 20 (the opus numbers 49/1 & 2 indicating their publication rather than composition dates) date from 1797/8 (G minor, Op. 49/1) and 1796 (G major, Op. 49/2). They are both short, two-movement works, more properly called "sonatinas", although each contains a miniature sonata-form first movement of exquisite, Mozartian balance, following in the Viennese master's footsteps in a way closely mirroring Beethoven's own contemporaneous direct homage to Mozart's Piano and Wind Quintet from 1784, K.452 (Op. 16, Quintet for Piano and Winds, also from 1796*). In the earliest sonata form movements, the development sections are short and rudimentary, confining themselves to exploring just one theme (or fragments of several themes) before reverting promptly to the welcoming, stable tonal world of the exposition. It was Beethoven's major expansion of the development section that largely transformed the practice of sonata form between 1796 and 1824 (with the completion of the Ninth Symphony), dramatically augmenting the scale of compositions throughout the 19th Century.

Sketches for Op. 49/1 are mixed in with those for the finale of the "Pathetique" sonata, Op. 13, indicating a similar date of composition, whilst those for the even earlier Op. 49/2 indicate that its second movement, a *Menuetto*, precedes the version of the same piece that Beethoven included in the Septet in E flat, Op. 20, published in 1800. Op. 49 was published in 1805 by the *Bureau des Arts et Industrie* in Vienna.

The Sonata in G major, Op. 14, no. 2 (its companion, in E major, was said to be even more highly esteemed by Beethoven) exhibits a sunny, positive lyricism that pervades the entire work. It consists of a sonata-allegro opening movement, a sparking set of variations in the

subdominant – C major – and then a final scherzo/rondo (so-designated by Beethoven). Composed in 1798/1799, it was dedicated to Baroness Josefa von Braun and is exactly contemporaneous with the far better known "Pathetique" sonata, Op. 13. Donald Francis Tovey, in his *Companion to Beethoven's Sonatas* (1931), described Op. 14. No.2 as "an exquisite little work".

The Sonata in A flat major, Op. 110 dates from 1821, and owing to an attack of jaundice, was the composer's only significant work from that year. Along with Op. 111 in C minor, it appeared in print in Paris, July 1822. Following a sonata-allegro movement of rippling, sunny vitality, displaying Beethoven's optimistic characterization of the key of A-flat major, the sonata then proceeds almost in the style of a through-composed fantasia, culminating in a large, bi-partite fugue, whose two sections are separated by a free "arioso", which concludes with the repetition of a single chord, with ever-increasing intensity. Clearly we are now in a very different world from the sonatas of Beethoven's youth and early maturity – looking backwards as well as forward; in some ways the apparently "formless" freedom of the late sonatas that often puzzled Beethoven's contemporaries can be understood in the context of Beethoven's early study of the fantasias by C. P. E. Bach, whose passionate and idiosyncratic playing of the large German five-octave clavichord foreshadows the novelty and emotional intensity of Beethoven's own final essays for solo piano – and his own legendary reputation as improviser, constantly noted by Beethoven's contemporaries. In the case of Op. 110, the composer transcends classical ideals by including a "learned" fugue, which, the earliest reviewer of the work, A. B. Marx (later Mendelssohn's teacher), writing in Berlin's *Allgemeine Musicalische Zeitung*, stated should be "studied alongside those of Sebastian Bach and Handel".

In 1819, Beethoven had completed his longest and most technically ambitious (if not musically greatest) sonata: Op. 106, the *Hammerclavier*, driven in part by his recent acquisition of a six-octave English pianoforte by Broadwood & Sons. His last piano was a Conrad Graf instrument with six and a half octaves, quadruple strung in the treble for extra volume (one of several such instruments made by Graf, not necessarily constructed with Beethoven's by then advanced hearing loss in mind). Therefore these late works were conceived in terms of a very different kind of piano from those up to around 1810 or so. The opening movement of Op.

110, a lyrical piece that showcases Beethoven's "singing" style, especially resplendent in the key of A flat, is cast in a carefully worked-out sonata form, very far in scope from such movements from Beethoven's earlier period, and yet entirely different from the analogous movements in the companion sonatas, Op. 109 and Op. 111. In the words of Marx "all is artless; the simplest melody, the simplest accompaniment". The following movement, *Allegro molto*, is a quasi-scherzo and virtuoso trio (in D-flat major). Beethoven incorporated two Austrian folk-songs in it: *Das liebe Kätzchen* (Dear Kitty) and another, later identified (in 1859 by the same A. B. Marx), *Ich bin lüderlich* (roughly: I'm a slob). Here is a reminder of Beethoven's coarse humour, with which he never ceased regaling the Viennese, using on this occasion their own peasant songs as ammunition.

The final movement emerges from a solemn and sad introduction (*adagio ma non troppo* – A flat minor) and reveals itself as a "learned" fugue based on a subject of ascending fourths, replete with real subject entries and episodes. This fugal exposition, which never leaves A flat major, then trails off into oblivion, as the "arioso" resumes, announced by a descent into the adjacent key of G minor – quite a tonal shift for 1821 – accompanied by Beethoven's explanatory indications in Italian and German such as *Ermattet* (exhausted), and *perdendo la forza* (losing strength). The intensifying, repeated chord (and a return upwards to A flat) indicate a gradual return to life (*nach und nach wieder auflebend/poi a poi di nuovo vivente*), and the fugue then appears in inversion and augmentation, this time its progress truncated and overtaken by a fantasia and grandiose conclusion, as if Beethoven, impatient with contrapuntal rigor announces "Enough, it was just a joke". Thus ends one of Beethoven's most satisfying and unusual works for solo piano, or, indeed, any medium.

**available on Musica Omnia MO 0501*

c. Peter Watchorn, Cambridge, MA

Beethoven: Sonates pour le Pianoforte: op. 14 N° 2 en sol majeur, op. 49 N° 1 en sol mineur et N° 2 en sol majeur, op. 110 en la bémol majeur

Bien avant de s'y établir, Ludwig van Beethoven se rendit à Vienne pour se faire une idée de la capitale autrichienne et de sa riche vie musicale, incarnée par deux de ses figures les plus éminentes, Franz Joseph Haydn et son jeune ami et collègue Wolfgang Amadeus Mozart. C'est spécialement comme pianiste que Beethoven fit impression sur Mozart - si l'on peut croire des comptes-rendus ultérieurs – car, en 1787 âgé de 17 ans, Beethoven est censé avoir joué en présence du maestro, faisant ainsi naître la fameuse remarque (peut-être non-authentiquement transmise) écrite par Otto Jahn en 1882 et basée sur des sources viennoises indéniables: « Regardez ce jeune homme, un jour il va émouvoir le monde » ou une phrase similaire. Aucune lettre de Mozart, de Beethoven ni de contemporain n'a survécu pour confirmer cette anecdote séduisante.

Lorsque Beethoven, nanti d'une introduction auprès de Haydn (rencontré à Bonn en 1790, lors de la visite du compositeur autrichien) et d'une aide financière de la part de l'Electeur de Bonn, fit son chemin vers Vienne, où il résidera pour le restant de sa vie, Mozart était déjà mort depuis une année et Haydn projetait son voyage à Londres, lequel allait confirmer sa renommée internationale. Protecteur de Beethoven, le Comte de Waldstein, peut-être de façon un peu grandiose, encouragea le jeune rhénan, à « recevoir de la part de Haydn l'esprit de Mozart », par une exhortation qui anticipait les frustrations que Beethoven devrait subir lors de ses études avec le vieux maître.

Beethoven avait déjà reçu à Bonn l'enseignement de Christian Gottlob Neefe, principal musicien de cette ville, lui-même étudiant de Gottfried Augustus Homilius (1714 – 1785) établi à Dresde. Homilius avait été l'élève de Johann Sebastian Bach à l'Université

de Leipzig dans les années 1730 et était un exact contemporain du second fils de Bach, Carl Philipp Emanuel.

Lorsque Beethoven retourna à Vienne en 1792, la ville était sous le charme de Haydn et de Mozart, lesquels avaient révolutionné le monde musical dans le domaine des opéras, symphonies, concerti instrumentaux, de la musique de chambre ainsi que de la littérature pour instruments à clavier solo, à savoir les Pianoforte. Ces instruments remplaçaient complètement le clavecin, symbole de « l'ancien régime », tombé en oubli en France juste quelques années auparavant.

Parmi les contributions de Haydn et de Mozart dans ces différents genres, se trouvait un modèle particulier de composition, à savoir la « forme-sonate ».

Cette formule, initialement utilisée presque exclusivement comme ouverture d'une œuvre à plusieurs mouvements telle une symphonie, morceau de musique de chambre ou œuvre pour instrument à clavier, cette formule donc, demandait une coupe nette et évidemment un plan tonal simple pour composer une musique facilement compréhensible, mais ayant pourtant un cadre intéressant. Le rythme harmonique également devait être radicalement simplifié, montrant ainsi la différence entre l'époque « classique » et celle du baroque tardif; les accords changeaient bien moins souvent dans les sonates classiques que dans les pièces baroques.

Les sonates pour clavier avec toute leur nouveauté et intérêt, fournissaient une nouvelle énergie de la mélodie (une caractéristique italienne) et de l'expression, soulignée par les nouvelles possibilités des Pianoforte, capables de produire une intensité graduelle par le seul toucher, impossible à réaliser au clavecin.

La forme « Sonate » n'est pas apparue de façon magique dans la musique viennoise, mais elle est déjà présente dans la musique des fils de Bach et même – en essence - dans quelques œuvres tardives de Johann Sebastian lui-même. Certains préludes de la seconde partie du « Clavier Bien Tempéré » (spécialement N° 5 en ré majeur, N° 12 en fa mineur et N° 21 en si bémol majeur) s'approchent d'assez près des principes et « sentiments » de la première forme-sonate, avec un besoin palpable d'une « récapitulation » à la fin de chacun d'eux.

C'est à Mozart et à Haydn de développer entièrement la forme-sonate: deux thèmes distincts ou groupes thématiques, chacun dans sa tonalité propre, et souvent à une quinte de distance ; ensuite une partie « développement » où la relative stabilité de l'harmonie, rythme et expression est abandonnée en faveur d'une rapide succession de différentes tonalités et d'un retour à la stabilité de l'exposition avec les deux thèmes dans la tonalité de base.

Littéralement des milliers d'œuvres étaient composées, selon ce plan fondamental, permettant toutefois de menues variantes. La forme persista à travers le 19ième siècle; de par son application, ou abandon, on distingue largement les « compositeurs conservateurs » des « avant-gardistes » de l'ère romantique.

Tout au long de sa vie, Beethoven maintint respectueusement « l'école-Bach » de son maître, Neefe; exhortant son propre élève, Carl Czerny, à étudier « Das Wohltemperierte Klavier (l'édition de Czerny de 1837 étant en grande partie basée sur les souvenirs qu'il gardait des interprétations de Beethoven des préludes et fugues) ainsi que du livre « Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen » (« Sur la véritable façon de jouer du clavier ») de Carl Philipp Emanuel Bach.

La carrière de Beethoven témoigne du développement des instruments à clavier depuis les petits pianoforte viennois d'env. 1780, avec leur étendue de 5 octaves par Walter et Stein, jusqu'aux instruments d'Erard (1803), de Broadwood & Sons (1818) et du distingué constructeur viennois Conrad Graf, qui a fourni l'ultime instrument de Beethoven, trouvé – ainsi qu'un Broadwood – parmi ses biens après sa mort en 1827.

Dans sa jeunesse, sous Neefe, Beethoven avait travaillé, comme la plupart de ceux de sa génération, le violon, le clavecin, le clavicorde et l'orgue.

En 1770 environ, le clavecin est éclipsé par le piano dans les centres musicaux progressistes, (souvent équipé d'un « gonfleur vénitien » permettant une dynamique graduée en vue de concurrencer le nouveau-venu), toujours construit en Angleterre jusqu'en 1809 en tout cas, année de la mort de Haydn et de la naissance de Mendelssohn.

Le Pianoforte, introduit vers 1690 par les Italiens et ensuite développé en Italie, Allemagne et Autriche, trouvait le sommet de son expression dans l'habileté et l'art des constructeurs viennois, à partir de 1770 environ, jusqu'à la moitié du 19ième siècle.

Au cours de presque soixante années, le Pianoforte a mué d'un instrument à cinq octaves, lequel rivalisait à peine en volume avec le clavecin (C.Ph.E. Bach a composé un concerto pour les deux) à un médium de six octaves et demi, capable de sonner en solo dans une plus grande salle et avec une large dynamique.

La nouvelle possibilité du Pianoforte de combiner la sensibilité dynamique du clavicorde (bien que ne pouvant produire l'effet du vibrato de ce dernier) avec la force du clavecin, avait comme effet une inspiration passionnée des compositeurs; la contribution de Haydn est de soixante-deux sonates pour le clavier et Mozart, le premier pianiste virtuose de l'histoire, ajoute au répertoire le nombre, comparativement assez petit, de dix-huit sonates, avec un supplément de dix-sept magnifiques concertos pour le nouvel instrument.

Beethoven s'établit rapidement à Vienne comme pianiste reconnu, non seulement comme compositeur de sonates et variations, mais également comme improvisateur sans égal.

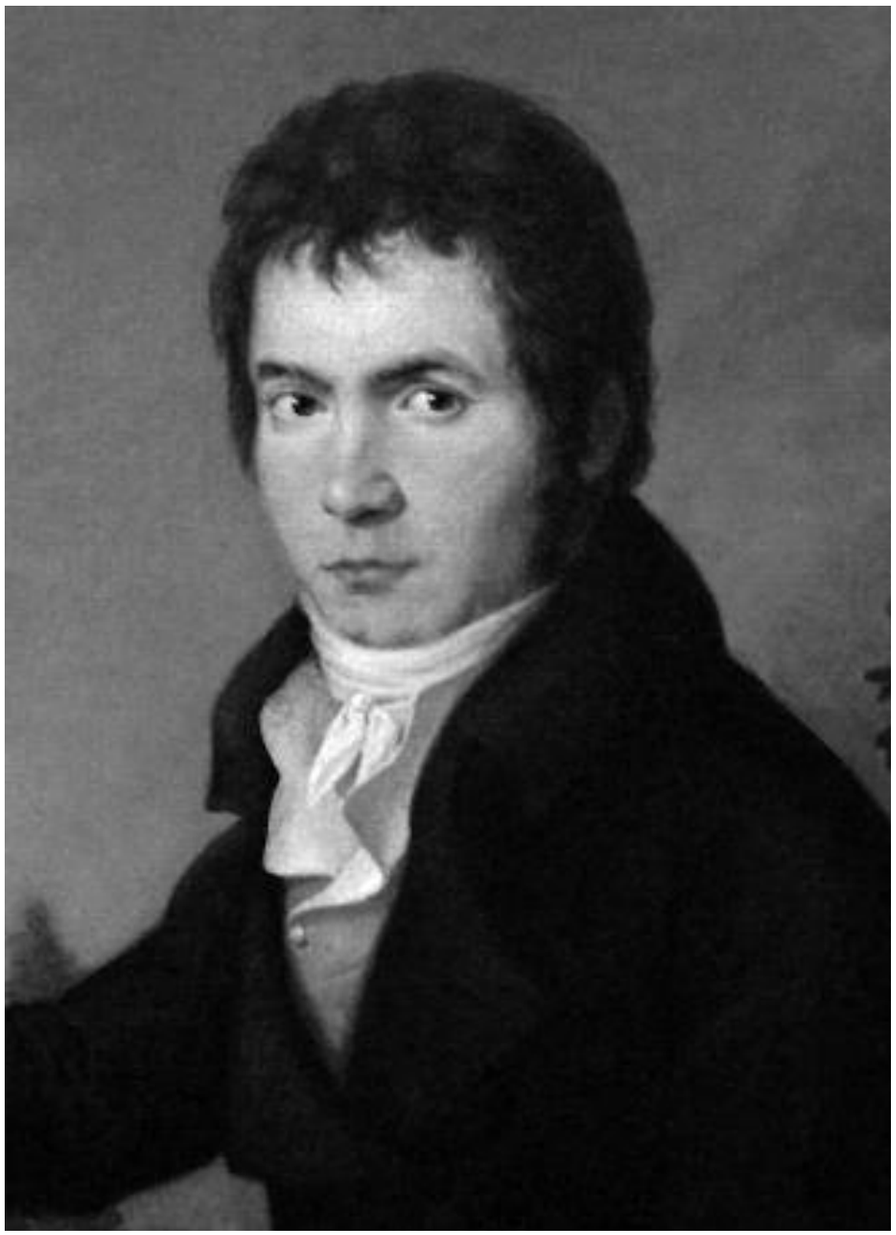
Ses premières œuvres pour le pianoforte sont des variations et un groupe de sonates pour le piano, dédicacées à son maître, Haydn.

La carrière de Beethoven fut le témoin de l'extraordinaire développement de la construction des pianos, cependant la mécanique et le son des instruments qu'il utilisait vers 1820 avaient bien plus en commun avec ceux de 1780 à 1790 qu'avec les instruments ultérieurs de quarante années.

Le développement du Pianoforte, depuis l'instrument de salon aux cordes relativement peu tendues, aux légers marteaux recouverts de cuir, jusqu'au lourd Steinway avec son solide cadre de fonte, que Brahms et Clara Schumann ont pu rencontrer vers 1890 (un modèle resté essentiellement inchangé jusqu'à nos jours) évoluant après1850 et s'élargissant rapidement à travers toute la seconde partie du 19ième siècle.

Les 32 sonates pour le pianoforte de Beethoven traversent les années 1796 (op. 49, N° 1) jusqu'à 1821 (op. 110 – 111) et reflètent le développement grandissant du volume sonore de l'instrument qu'elles requièrent d'ailleurs!

Après la mort de Haydn en 1809, Beethoven avait tout le terrain pour lui ; concernant la musique pour piano solo, seul Franz Schubert égalisait son exploit, contribution reconnue seulement vers 1920.



Les pianistes actuels supposent souvent que les sonates tardives étaient déjà conçues pour les pianos plus ou moins modernes, mais l'examen d'un Graf, de 1830 justement, relève une approche totalement différente du concept sonore : une sonorité plus complexe, plus légère et transparente les distinguent des instruments plus tardifs sur lesquels la musique viennoise (sonates de Beethoven inclues) est souvent interprétée aujourd'hui.

De plus, permettant une variété sonore, inconnue sur un instrument moderne, les pianos viennois de Beethoven offraient souvent des effets spéciaux, activés par des pédales supplémentaires, incluant le simple ou double modérator (une bande de feutre glissant entre le marteau et les cordes) ou le registre « basson » (un levier entouré de parchemin descendant sur les cordes de la basse en créant une sonorité nasillarde, sorte de bourdonnement.)

Le présent CD contient quatre œuvres: trois écrites assez tôt dans la carrière de Beethoven et l'avant-dernière sonate, N°31, op. 110 en la bémol majeur. Les deux premières sonates, portant les numéros 19 et 20 (les indications d'opus 49/1 et 2 mentionnent plutôt la date de publication que de composition) datent de 1797/8 pour la Sonate en sol mineur (op. 49/1) et 1796 pour la Sonate en sol majeur (op. 49/2).

Toutes deux sont brèves, composées de deux mouvements, plus justement appelées « sonatines », bien que chacune contienne un premier mouvement de forme-sonate en

miniature, d'un exquis balancement mozartien, trace que Beethoven suit en hommage direct aux deux Quintettes de Mozart avec piano et vents de 1784 et de 1796 également.

Dans les premiers mouvements en forme-sonate, les développements sont courts et rudimentaires, se bornant à explorer juste un thème (ou fragments de différents thèmes) avant de retourner promptement vers le monde bienvenu de la stabilité tonale de l'exposition.

L'Expansion que Beethoven donna au développement, transforma grandement la pratique de la forme-sonate entre 1796 et 1824 (avec l'achèvement de la Neuvième Symphonie) et augmenta la dimension dramatique des compositions durant le 19ième siècle.

Des esquisses pour op. 49/1 sont mélangées à celles du finale de la « Pathétique » op. 13, ce qui indique une même date de composition, alors que pour la cadette op. 49/2 le deuxième mouvement, un Menuetto, précède la version de la même pièce que Beethoven a mise dans son Septuor en mi bémol, op. 20, publié en 1800. L'opus 49 fut publié en 1805 par le Bureau des Arts et Industrie à Vienne.

La Sonate en sol majeur, op. 14 N° 2 (dont on disait que sa compagne en mi majeur était bien plus estimée par Beethoven) montre un lyrisme ensoleillé et positif qui traverse l'œuvre entière. Elle se compose d'un premier mouvement « sonate-allegro », d'un groupe de variations étincelantes à la sous-dominante - do majeur - et d'un finale scherzo/rondo, ainsi désigné par Beethoven. Composée en 1798/1799 elle fut dédiée à la Baronne Josefa von Braun et se trouve être l'exacte contemporaine de la « Pathétique » op. 13, beaucoup plus connue. Donald Francis Tovey dans son « Companion to Beethoven's Sonatas » (1931), décrivait l'op. 14 N° 2 comme « une exquise petite œuvre ».

La Sonate en la bémol majeur, op. 110 date de 1821; du fait d'une attaque de jaunisse elle fut la seule œuvre significative du compositeur cette année-là.

Avec l'op. 111 en do majeur, elle fut éditée à Paris en juillet 1822. Le mouvement « sonate-allegro » d'une vitalité mouvante, ensoleillée et vive, faisant étalage de l'optimisme de Beethoven caractérisé par la tonalité de la bémol majeur, se poursuit en style « fantaisie-de-forme-continue », pour culminer en une double fugue dont les deux parties sont séparées par un libre « arioso », lequel se termine par des accords simples mais d'intensité grandissante.

Nous sommes maintenant clairement dans un monde bien différent des sonates de jeunesse et de celles de maturité, regardant en avant autant qu'en arrière

Quelque part, l'apparente liberté « sans forme » des dernières sonates a souvent embarrassé ses contemporains et peut être compréhensible par l'étude que Beethoven avait faite des fantaisies de C. Ph. E. Bach. Le jeu passionné et étrange de celui-ci sur les grands clavicordes allemands à cinq octaves est source de la nouveauté et de l'intensité émotionnelle des oeuvres tardives de Beethoven et de sa légendaire réputation comme improvisateur, régulièrement remarquée par ses contemporains.

Dans le cas de l'Op. 110, le compositeur transcende les idéaux classiques en introduisant une fugue « apprise », comme l'écrit le premier critique de l'œuvre A. B. Marx (plus tard maître de Mendelssohn) dans la Allgemeine Musikalische Zeitung, « laquelle devrait être étudiée à côté de celles de Johann Sebastian Bach et de Händel ».

En 1819, Beethoven avait achevé sa plus longue (sinon musicalement la plus grande) sonate: l'opus 106, dite « Hammerklavier », poussé en partie par la récente acquisition d'un pianoforte de Broadwood & Sons d'une étendue de six octaves et demi.

Son dernier piano fut un instrument de Conrad Graf, également avec six octaves et demi, un ensemble de quatre cordes dans les notes aigues pour un volume augmenté. (Graf avait construit plusieurs instruments de cette façon, mais pas nécessairement pour la surdité avancée de Beethoven). Ces œuvres tardives étaient donc conçues pour une sorte de pianos bien différente, développée à partir de 1810 environ.

Le mouvement d'ouverture de l'op. 110, une pièce lyrique, montre le style « chantant » de Beethoven, spécialement resplendissant dans la tonalité de la bémol, intégré dans une « forme- sonate » soigneusement travaillée, très éloignée de tels mouvements de la période plus ancienne et également tout à fait différente des mouvements analogues des sonates proches, op. 109 et op. 111.

A. B. Marx dit: « Tout est naturel, la plus simple mélodie, le plus simple accompagnement ». Le mouvement suivant, Allegro molto, est un quasi-scherzo avec un Trio virtuose en ré majeur. Beethoven y a incorporé deux chants populaires: « Das liebe Kätzchen » (le cher petit chat) et un autre (identifié plus tard par le même A. B. Marx): « Ich bin luderlich » (je suis

une peste). Voici un souvenir de l'humour grossier de Beethoven dont il n'a jamais cessé de régaler les Viennois, utilisant à cette occasion leur propre chants rustiques comme munition!

Le mouvement final émerge d'une solennelle et triste introduction (Adagio ma non troppo en la bémol mineur) et se révèle comme étant une fugue « savante », basée sur un thème de quartes ascendantes, pleine de réelles entrées du thème et d'épisodes. Cette exposition fugale, toujours en la bémol majeur,…disparaît lorsque l'« Arioso », annoncé par une descente dans la tonalité adjacente de sol mineur (pour 1821 un grand changement) reprend, accompagné par les indications en allemand et en italien de Beethoven lui-même, tel que « ermattet » (épuisé) ou « perdendo la forza » (perdant la force). Les accords répétés, gagnant en puissance en revenant vers la bémol, indiquent un retour graduel à la vie (nach und nach wieder auflebend/poi a poi di nuovo vivente), et la fugue apparaît alors en renversement et augmentation. Cette fois sa progression est tronquée et reprise par une fantaisie et une conclusion grandiose, comme si Beethoven annonçait, énervé par la rigueur du contrepoint: « Assez, c'était juste une plaisanterie ».

Ainsi finit l'une des plus satisfaisantes et extraordinaires œuvres pour pianoforte solo de Beethoven.

c. Peter Watchorn, Cambridge, MA
Traduction: Claire-Lise Perrot

About Benignus Seidner, Vienna

Much of what Viennese city archivists know about Benignus Seidner is based on the fact that he often moved his place of residence, and he also lost several children to infant diseases that were so common. It is known that he lived until 1822 at Mariahilferstrasse 67, where he lost a young daughter, and then in Renngasse, then Rotenturmstrasse where he lost a young son in 1826. In 1828 he lived in Leopoldstadt, in the Schwertgasse by 1832, and by 1833 in Leopoldstadt… All this gives us some clue to his personal life, but not much information about his piano manufacturing activities. Seidner was probably born around 1780 as the instrument recorded on this CD dates from 1815 – 1820. In Innsbruck there survives an instrument that he himself dated in 1833. The Schubertmuseum in Vienna

also has a Seidner, inscribed to Ignaz Schubert, elder brother of Franz, who gave his little brother his first piano lessons. At present this represents the sum of what is known about Seidner. The present instrument displays the following characteristics: a range of six octaves (compared to Mozart's five octaves or the modern piano's seven-and-a-half); a soundboard of approximately four mm in thickness (currently eight mm); light stringing at low tension designed to be tuned a semitone below modern pitch at 415/420 Hertz. The ever-increasing desire to produce a brighter sound actually resulted in pitch climbing in some areas even higher than today, to around 450 Hertz. The hammer weight is one gram (compared with eight grams today). The hammer heads were still covered with leather, there is no cast iron frame; the instrument is entirely made of wood and is inevitably very sensitive to changes in humidity. There is no double-escapement mechanism, rather a simple Viennese action. This piano has four pedals: from left to right:

- The "una corda". By operating the pedals, the keyboard moves so that the hammer attachedto the end of the key strikes only one of the three string resulting in a softer tone
- The "bassoon stop": a bar covered with parchment descends to contact the strings of the three lowest octaves, producing a "snare" effect when it vibrates.
- The moderator: a strip of felt is inserted between the hammers and strings: this significantly mutes the sound.
- As on the modern piano, a pedal to lift the dampers, allowing harmonics to vibrate and enriching the sound.

Benignus Seidner, de Vienne

Tout ce que les archivistes viennois ont pu donner comme renseignement sur ce facteur était: « Il déménageait souvent ». Aussi nous savons qu'il habitait un temps, jusqu'en 1822, à la Mariahilf 67 où il perd une fillette, ensuite à la Renngasse et Rotenturmstrasse où il perd un petit garçon en 1826. En 1828, on le trouve à Leopoldstadt, en 1832 à la Schwertgasse, puis en 1833 à nouveau à Leopoldstadt… Tout ceci nous approche peut-être de la personne, mais pas du facteur de pianoforte!

Benignus Seidner est né probablement autour de 1780 étant donné que l'instrument utilisé pour ce disque date d'environ 1815-1820. A Innsbruck se trouve un instrument qu'il a lui-même daté: 1833. Le Schubertmuseum de Vienne possède également un Seidner, ayant appartenu à Ignaz Schubert, frère ainé de Franz, lequel a donné les premières leçons de piano à son petit frère! Pour le moment c'est tout ce que l'on sait de Seidner…

Les caractéristiques de l'instrument en question sont les suivantes: une étendue de six octaves (du temps de Mozart cinq octaves et les instruments actuels sept octaves et demi), une table d'harmonie d'environ quatre mm d'épaisseur (actuellement huit mm) ainsi que des cordes fines et peu tendues accordées un demi ton plus bas par rapport à notre diapason, c'est-à-dire à 415/420 Hertz. Le désir toujours plus grand de produire un son plus brillant est à l'origine du fait que le La ait été poussé jusqu'à la hauteur qu'on lui connaît aujourd'hui, à savoir environ 450 Hertz.

Le poids d'un marteau - dont la tête est recouverte de cuir - est d'un gramme (contre huit grammes aujourd'hui). L'instrument n'a pas encore de cadre en fonte et, construit entièrement en bois, il est fatalement très sensible aux variations d'humidité. Il ne possède pas encore de double échappement et se contente d'une simple mécanique viennoise.
Ce pianoforte à queue possède quatre pédales; de gauche à droite:

- La pédale « una corda »: ici le clavier se déplace légèrement à droite de façon à ce que les marteaux ne touchent qu'une corde au lieu des trois cordes prévues pour la note; la force du son est ainsi réduite.
- Le registre « basson »: il produit un son nasillard provoqué par un levier entouré de parchemin, qui descend sur les cordes de la basse.
- Le registre « modérator »: une bande de feutre se place entre les marteaux et les cordes, changeant ainsi grandement la sonorité.
- La pédale « forte »: les étouffoirs se lèvent et le son peut s'épanouir en toute sa plénitude.

Recording Date:
11–12 January, 2014

Recording Location:
St. Sulpice, Switzerland

Executive Producer:
Peter Watchorn, Musica Omnia, Inc.

Producer:
Michel Amsler (MediaTone Studio,
CH-1095 Lutry, Switzerland)

Engineer:
Michel Amsler

Graphic Design and Layout:
Nathan Lambshead, Goodnews Graphics

Cover Portait:
Ludwig van Beethoven, 1825,
by Ferdinand Georg Waldmüller
Used by permission of
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Date de l'enregistrement:
11–12 janvier 2014

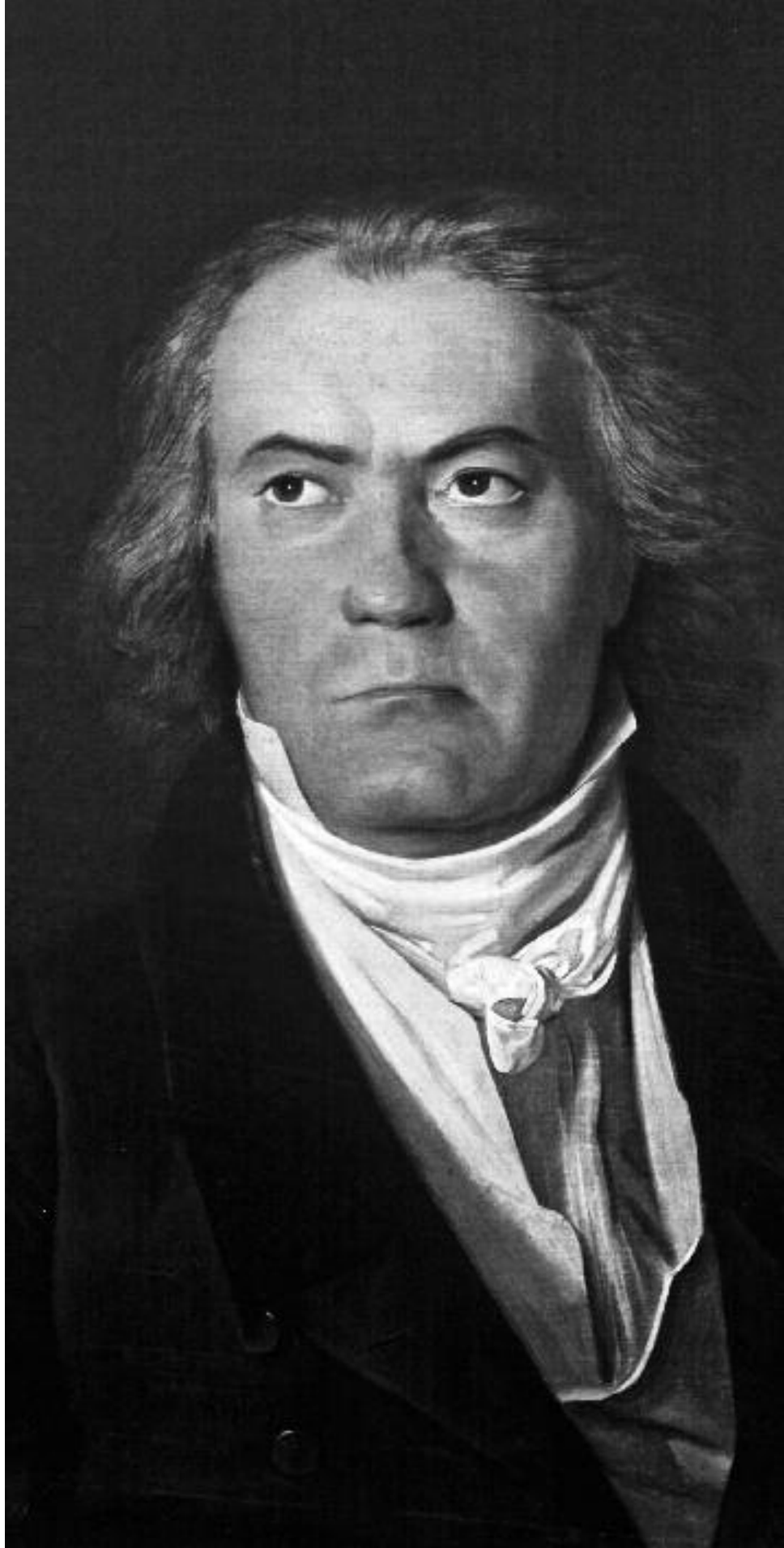
Lieu:
St. Sulpice, Suisse

Producteur Exécutif:
Peter Watchorn, Musica Omnia, Inc.

Producteur:
Michel Amsler (MediaTone Studio,
CH-1095 Lutry, Suisse)

Ingénieur:
Michel Amsler

Portrait de Couverture:
Ludwig van Beethoven, 1825,
par Ferdinand Georg Waldmüller
Édité avec la permission de
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden



Benignus Seidner, Vienna, c. 1815